

LAS CANCIONES *CONTRAHECHAS*: HACIA UNA POÉTICA DE LA INTERTEXTUALIDAD ORAL

JOSÉ MANUEL PEDROSA

Universidad de Alcalá

¡Qué tiempos éstos! Una frase es un
guante de cabritilla para el ingenioso.

¡Qué pronto la vuelve del revés!

(Shakespeare,

Noche de Reyes III:1)

Desde que la palabra *intertextualidad* vio la luz en un célebre artículo que Julia Kristeva publicó en la revista *Critique* en 1967¹, su uso y su análisis han dado lugar a un número extraordinario de acercamientos, comentarios, estudios y hasta controversias y polémicas. Según José Enrique Martínez Fernández, que en el año 2001 ha publicado un libro denso y minucioso sobre este fenómeno poético,

si nos remontamos a la etimología del término, diríamos que el prefijo latino *inter-* alude a reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia... La *intertextualidad* evoca el texto, o mejor, la cualidad del texto como tejido o red..., “el lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos” ([según J.] Llovet). La *intertextualidad* evoca, por lo tanto, la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes, la escritura como “palimpsesto”, afirmaría Genette, en cuanto supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez².

El fenómeno de “la producción de un texto desde otro texto”, o de lo que en términos tradicionales era considerada como una de las modalidades de la “mímesis” o de la “influencia” de un texto sobre otro texto, se ha estudiado, en todo el mundo, desde casi todas las ópticas posibles, y no hace falta más que asomarse a la inmensa bibliografía surgida al respecto para comprobarlo —una muestra extensa y al mismo tiempo necesariamente sintética se encontrará en el libro de Martínez Fernández al que ya hemos aludido—.

1. Kristeva, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique* 239, 1967, pp. 438-465.

2. José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 37.

Es quizás el ámbito de la literatura oral el que ha quedado más desatendido, al menos en el mundo hispánico, y el que sigue precisado de acercamientos y de análisis que hagan justicia a la operatividad y a la vitalidad de un fenómeno, el de la intertextualidad, que ha contribuido decisivamente a conformar el perfil de esa parcela de nuestro patrimonio literario, y en especial de nuestra poesía tradicional.

En efecto, la gran mayoría de los estudios acerca del fenómeno que se han acometido hasta ahora han estado centrados en épocas—la medieval, la renacentista y la barroca— y en dominios—el de las adaptaciones de cantos o de poemas viejos con finalidades piadosas o religiosas—muy parciales y que apenas dan una idea de la cronología y del alcance del fenómeno. Pese a ello, no se puede negar que los procesos de *contrahechura* o de *contrafactum*—su plural es *contrafacta*—, que es el nombre con el que podemos denominar la intertextualidad formal en el ámbito poético, han dado origen a libros tan importantes como el que Bruce W. Wardropper dedicó a la “poesía lírica a lo divino” en España y en otros países de Occidente³, o a un artículo fundamental de Diego Catalán sobre los romances “a lo divino” en el mundo hispánico⁴. Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman publicaron en 1981 un extenso estudio—con notas bibliográficas nutridísimas—que trascendía con mucho el ámbito sefardí del que partían⁵. José Manuel Blecua es autor de un breve pero muy enjundioso estudio sobre las jácaras barrocas “vueltas a lo divino”⁶. Y a Margit Frenk se debe el hasta hoy más importante estudio sobre el cancionero tradicional áureo “vuelto a lo divino”⁷. También María Cruz García de Enterría ha analizado el modo en el que se reutilizaron y contrahicieron bailes, romances y villancicos muy a finales del Barroco⁸. No faltan tampoco los artículos que se han dedicado a las *contrahechuras* a las que tan aficionados fueron los trovadores galaico-portugueses, provenzales y europeos en general⁹, o a las que han logrado detectarse en el género de los debates¹⁰ o en

3. Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1958.

4. Diego Catalán, “El romancero espiritual en la tradición oral”, en *Romanistik in Geschichte und Gegenwart [Band 20: Schwerpunkt “Siglo de Oro”]*, en *Akten des Deutschen Hispanistentages Wolfenbüttel (Hamburgo, 1985)*, ed. H.-J. Niederehse, Hamburgo, Helmut Buske, s.f., pp. 39-68; reeditado en Catalán, *Arte poética del romancero oral I Los textos orales de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI, 1997, pp. 265-290.

5. Armistead y Silverman, “El antiguo romancero sefardí: citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI-XIX)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXX, 1981, pp. 453-512.

6. Blecua, “La divinización de la jácara”, *La vida como discurso*, Zaragoza, Ediciones de *El Heraldo de Aragón*, 1981, pp. 249-252.

7. Frenk, “Lírica popular a lo divino”, *Edad de Oro* VIII, 1989, pp. 107-116.

8. María Cruz García de Enterría, “Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales”, en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1650-1750 (Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20, 21 y 22 de Febrero, 1995)* (Valladolid: Universidad) pp. 169-184.

9. Véase al respecto J. H. Marshall, “Pour l'étude des *contrefacta* dans la poésie des troubadours”, *Romania* CI, 1980; Gerardo Pérez Barcala y M^a Carmen Rodríguez Castaño, “A viaxe paródica a Ultramar: da canción de cruzada á cantiga de escarnio”, *Estudios Galegos en Homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, eds. E. Fidalgo y P. Lorenzo, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994, pp. 135-151; Paola Canettieri, “Il *contrafactum* galego-portoghese di un *descort* occitánico”, *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, 2 vols., ed. M^a I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, I; y Raffaella Pelosini, “Contraffazione e imitazione metrica nel genere del compianto funebre romanzo”, *Metriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du Colloque International du Centre d'Études Métriques*, ed. D. Billy y otros, París, L'Harmattan, 1999, pp. 207-232.

10. Véase Roger M. Walker, “Two notes of Spanish Debate poems”, *Medieval Studies in honor of Robert White Linker*, eds. B. Dutton, J. W. Hassell Jr., y J. E. Keller, Valencia, Castalia, 1973, pp. 177-184.

otra poesía medieval¹¹, incluida la de Alfonso X el Sabio¹², como también han sido objeto de estudio los poemas que Santa Teresa “volvió a lo divino” en el Siglo de Oro¹³. En el año 1998, la revista francesa *Criticón* dedicó todo su número 74, que recibió el título de *Siglo de Oro y reescritura II Poesía*, al estudio de las intertextualidades poéticas en los Siglos de Oro, y en él fue incluido un artículo de Virginia Dumanoir sobre los romances viejos *mudados*, *contrahechos* y *trocados*¹⁴ y otro mío sobre las reelaboraciones orales, a lo largo de los siglos, de una conocida *letrilla* de Góngora¹⁵. En 2000 publiqué yo un libro completo, titulado *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*¹⁶, sobre el fenómeno de las cancioncillas orales en que se habían inspirado los mayores ingenios poéticos del Renacimiento y del Barroco español, y sobre los textos “generados” y, en muchas ocasiones, “*contrahechos*” a partir de las mismas.

Hablar de intertextualidad en el marco de la poesía tradicional es hablar de canciones nuevas creadas sobre el molde formal – métrico y musical – de canciones anteriores, más antiguas y previamente conocidas por los artistas y por el público implicados en la creación y en la recepción de las nuevas composiciones. Todos conocemos, porque se trata de una tradición que sigue muy viva, cancioncillas que utilizan la conocida y pegadiza melodía de otras canciones viejas, para, mediante cambios – por lo general ingeniosos o satíricos – introducidos en su letra, perpetuarse y provocar al mismo tiempo la sorpresa y la complicidad del auditorio. Lo que no todo el mundo imagina es que se trata de un recurso poético-formal muy antiguo, bien documentado en tradiciones literarias y folclóricas de muchas épocas y de muchas geografías diferentes, lo que ha llevado a Martínez Fernández a afirmar que

los mecanismos intertextuales son tan antiguos como los propios textos, lo que quiere decir que las metodologías de análisis de tales fenómenos se han extendido a textos de todas las épocas¹⁷.

Curiosa prueba de esta antigüedad puede ser el hecho de que, ya en el siglo XVIII, ingenios como el británico Jonathan Swift reflexionasen de este modo sobre el fenómeno:

Hay algo que el discreto lector no habrá dejado de observar, a saber, que algunos de los pasajes de la obra más susceptibles de crítica son las llamadas parodias, donde el autor remeda el estilo y maneras de otros escritores a quienes pretende poner en solfa¹⁸.

11. John Crosbie, “Medieval *Contrafacta*: A Spanish Anomaly Reconsidered”, *Modern Language Review* LXXVIII, 1983, pp. 61-67.

12. Véase E. Corral Díaz, “A cantiga de amor B468 de Alfonso X: un *contrafactum*”, *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos. A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996*, eds. C. Parrilla y otros, A Coruña, Universidade de A Coruña, 1998.

13. Lorenza Passamonti, “La *vuelta a lo divino* di elementi profani nelle liriche di S. Teresa d’Avila”, *Il Confronto Letterario* 8:15, 1991, pp. 103-124.

14. Dumanoir, “De lo épico a lo lírico: los romances *mudados*, *contrahechos*, *trocados* y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo”, *Criticón* 74, 1999, pp. 45-64.

15. Pedrosa, “*Aprended, flores, de mí*: reescrituras líricas y políticas de una *letrilla* de Góngora”, *Criticón* 74, 1998, pp. 81-92.

16. Editado por Sendoa en Oiartzun.

17. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria* p. 37.

18. Jonathan Swift, *Cuento de una barrica*, ed. P. Elena y E. Lorenzo, Madrid, Cátedra, 2000, p. 184.

Los ejemplos antiguos de intertextualidad poética que podríamos aducir son innumerables. Aristófanes, por ejemplo, fue inclinadísimo a *contrahacer* paródicamente versos de dramaturgos anteriores, como hizo en *La paz* cuando puso en boca del dios Hermes y del viejo Trigeo las siguientes palabras:

HERMES: ¿Es también parecido, a lo mejor, a una mochila de soldado?

TRIGEO: “Odio de un hombre hostil el odioso trenzado”. Ésa huele a cructo de cebolla y vinagre, ésta a cosecha, hospitalidad, Dionisias, flautas, tragedias, canciones de Sófocles, tordos, versitos de Eurípides...

Tal y como ha advertido alguno de sus editores, estamos ante un “verso del *Télefo* de Eurípides en el que sustituye *tekos*, hijo, por *plekos*, trenzado”, porque “la mochila o maleta del soldado era de mimbre”¹⁹. En un contexto en que se hacía referencia, en efecto, a ese objeto, el cómico Aristófanes trajo a colación un verso del trágico Eurípides sin duda familiar entre su público, para potenciar los efectos humorísticos del diálogo y lanzar un guiño cómplice hacia quienes le escuchaban. Una prueba de que las *contrahechuras* poéticas hunden sus raíces en una tradición literaria viejísima.

También Shakespeare fue especialista en *contrahacer* canciones viejas para adaptarlas a los tejidos argumentales concretos de varias de sus piezas teatrales. Su magistral *Noche de Reyes* se cierra, por ejemplo, con una canción (“When that I was and a little tiny boy...”) que viene a decir

Quando yo era un niño pequeñín,
do, re, mi, do, hay viento y lloverá,
una trastada sólo hacía reír,
pues un día y otro lloverá...,

y que —como ha dicho otro editor moderno— “apareció por primera vez en *The New Songs in the Pantomime of the Witches; the Celebrated Epilogue in the Comedy of Twelfth Night*, de Joseph Vernon, publicado en 1772. No obstante, se cree que esta versión es un arreglo de una antigua melodía tradicional que Shakespeare utilizó para su epílogo (y después con otra letra en *El rey Lear* III.ii)”²⁰.

En el siglo XVIII francés, Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, en su inmortal comedia *Las bodas de Fígaro*, introducía una escena que presenta el momento en que una de las protagonistas *contrahacía* una vieja cancioncilla amorosa:

CONDESA. Eso es cuenta mía (Susana se sienta a escribir, la Condesa le dicta).

Nueva canción, con música de...
Qué bien se estará esta noche

19. Véase Aristófanes, *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*, ed. F. Rodríguez Adrados, Madrid, Cátedra, 1997, p. 143.

20. Véase William Shakespeare, *Noche de reyes o Lo que queráis*, en *El sueño de una noche de verano. Noche de reyes*, trad. Á.-L. Pujante, Madrid, Espasa, 2002, pp. 143-246, pp. 246 y 240.

bajo los altos castaños...

Qué bien se estará esta noche.

SUSANA (Escribiendo) Bajo los altos castaños. ¿Qué más ²¹?

Por su parte, Lewis Carroll, en su celeberrimo ciclo narrativo protagonizado por la curiosa Alicia, incluía numerosas canciones *contrahechas* sobre viejas melodías y rimas populares inglesas, tal y como se advierte en el siguiente episodio:

Todo ello se grabó en la mente de Alicia como si fuera un cuadro, una hermosa escena que ella, privilegiada espectadora, contemplaba recostada contra un árbol, observando las evoluciones de aquella extraña pareja y escuchando, como entre sueños, la melancólica música de aquella canción.

“Pero si la música *no es* invención suya –se dijo la niña–, sino que pertenece a la canción *Te doy cuanto poseo / que ya más no puedo*”. Y se quedó escuchando la canción atentamente, pero desde luego los ojos no se le llenaron de lágrimas.

Era un viejo, vejstorio,
una auténtica antigualla...

De la complejidad de las fuentes y cruces *intertextuales* que han convergido en esta canción de Lewis Carroll dan fe las palabras que alguna vez se le han dedicado:

La balada “Era un viejo vejstorio” que canta el Caballero Blanco toma la música –como advierte Alicia– de la canción de amor de Thomas Moore “My Heart and Lute”, cuyo primer verso dice “Todo te lo doy: más no puedo” (“I give thee all -I can no more”). Pero el contenido de la balada parodia el poema de Wordsworth “Resolution and Independence” (“Resolución e Independencia”). Este poema habla de un hombre que pasea por el campo mientras lo asaltan lúgubres pensamientos pero queda sobrecogido y confortado al encontrar a un débil anciano, ya sin fuerzas, que se gana animosamente la vida buscando sanguijuelas de charco en charco; finalmente “pude reírme de mí al encontrar en aquel hombre decrepito un espíritu firme”. Carroll había publicado ya en 1856 una primera versión de la balada del Caballero Blanco que parodia el poema de Wordsworth ²².

Podemos recordar que el mismo siglo en que escribió Carroll, pero en España, compuso José de Espronceda la celeberrima *Canción del pirata*, de cuya popularidad posterior dio fe Camilo José Cela cuando, en su *Mazurca para dos muertos*, decía que su personaje

Doroteo hacía gimnasia sueca y recitaba *La canción del pirata*, de Espronceda, con muy buena voz ²³.

La “muy buena voz” del recitador a la que alude Cela es indicio de la difusión oral de una *Canción del pirata* que ha sido objeto de numerosísimas *contrahechuras* paródicas. Podemos recordar, por ejemplo, la que hizo Manuel del Palacio:

21. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *Las bodas de Figaro*, trad. E. López Alarcón, Madrid, Espasa Calpe, reed. 2000, p. 108.

22. Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo*, ed. M. Garrido, trad. R. Buckley, Madrid, Cátedra, 1997, p. 350.

23. Camilo José Cela, *Mazurca para dos muertos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 99-100.

Con diez cañones por banda,
viento en popa a toda vela,
no corta el mar, sino vuela,
un "steamer" irlandés,
bajel pirata que llaman
por su bravura *El Regente*
y que ha embarcado a más gente
que Araña, Pincho y Cortés²⁴.

Muy interesante puede ser también traer a colación la *contrahechura* que hizo el gran poeta cubano Nicolás Guillén en su poemario *El diario que a diario* (1972):

Con diez cañones por bonda
viento en pipa a toda bula,
no carta el mer, sino viula
un bulero bergantón:
bajal pireta que lloman
por su bravura "El Temodo",
en tido el mer conosodo
del ino al etro confón²⁵.

Para cerrar este breve panorama histórico de la poesía *contrahecha*, y antes de entrar directamente en la materia lírica oral española, conoceremos un episodio de un libro de memorias del médico y escritor español Pedro Laín Entralgo que vuelve a desvelarnos los mecanismos de generación de un poema *contrahecho*:

Un poemilla de Antonio Machado me viene a la memoria:

Doy consejo a fuer de viejo:
nunca sigas mi consejo.
Pero tampoco es razón
desdeñar
consejo que es confesión.

Atribuyendo cordura a la vejez, cosa no siempre justificada, también podemos decir nosotros, los viejos:

Doy consejo, a fuer de cuerdo:
desconfía del recuerdo.
Pero tampoco es razón
desdeñar
recuerdo que es revisión²⁶.

24. Néstor Luján, *Cuento de cuentos*, Barcelona, Folio, 1992, p. 77.

25. Nicolás Guillén, *Obra poética (1922-1985)*, ed. Ángel Augier, 2 vols., La Habana, Letras Cubanas, 1985, vol. II, p. 324.

26. Pedro Laín Entralgo, *Hacia la recta final. Revisión de una vida intelectual*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, p. 21.

Llega ahora al momento de iniciar un apretado recorrido tras los pasos y pistas de canciones *contrahechas* en la tradición lírica hispánica, haciendo hincapié sobre todo en su tradición moderna, ya que la bibliografía de estudios sobre su tradición antigua es mucho más nutrida y profunda. No desaprovecharemos, en cualquier caso, la ocasión de traer ahora a colación algún ejemplo antiguo que permita situar en un marco histórico representativo el repertorio moderno que después vamos a analizar. Podemos empezar recordando, por ejemplo, el *Arte de trovar* que acompañaba las composiciones del llamado *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* galaico portugués, y que reglamentaba de forma muy minuciosa el proceso de composición de los *contrafacta*:

*Outra maneira ha hy en que trobam dois homens e que chaman seguir, e chaman lhe ay porque couen de seguir cada huñ outra cantiga, a sson ou en palauras ou en todo. E este seguir se pode fazer en todas as maneiras: a hũa silla e a sson doutra cantiga e fazer lhe outras palauras tam iguaes, como as outras, pera poder e[n] elas caber aquel son meesmo. E este seguir he de maor sabedoria, porque toma nada das palauras da cantiga que segue. Outra maneira y ha de seguir a que chaman palaura por palaura e porque conuen o que en esta maneira quiser seguir, que faça a cantiga mas rrimas da outra cantiga que segue e seian yguaes e de tantas silla-bas huas come as outras, pera poderem caber en aquel sson meesmo*²⁷.

No pueden extrañar, a la vista de estas palabras, las de Eduardo Martínez Torner que afirmaban que

Martín Codax, como los demás trovadores gallegos y como el mismo Rey Sabio en sus *Cantigas de Santa Maria*, componían sus poesías adaptándolas a las melodías populares de la época, tal vez para hacer así más fácil su divulgación²⁸.

Recordemos además la canción áurea, hoy escasamente comentada, que se iniciaba con los versos de un difundidísimo romance (“Que domingo era de Ramos...”) y terminaba con un colofón disparatado:

Que domingo era de ramos,
mientras dizen la passion,
y el buen conde Baldobinos
se harta[ua] de pepinos
ala sombra de vn melon²⁹.

Un nexo de unión muy significativo entre la tradición antigua y la tradición moderna lo puede proporcionar la siguiente cancioncilla, recogida de la tradición oral de Guadalajara:

27. [*Arte de trovar*], en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Antigo Colocci-Brancutti)*, eds. E. Paxeco Machado y J. P. Machado, 3 vols., Lisboa, *Revista de Portugal*, [1949], pp. 18-19.

28. Eduardo Martínez Torner, “La canción tradicional española”, en *Folklore y costumbres de España*, 3 vols., ed. F. Carreras y Candi, Barcelona, Alberto Martín, 1931-1934, II, pp. 7-166, p. 98.

29. Sobre la tradición de esta canción y del romance que *contrahace*, véase Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman [con transcripciones y estudios musicales de Israel J. Katz], *Folk Literature of the Sephardic Jews III Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition II Carolingian Ballads I Roncesvalles*, Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1994, p. 239 y 240 y 244.

Si quieres que te ronde la puerta,
 tabernera de mi corazón;
 si quieres que te ronde la puerta,
 dame del vino el mejor,
 dame del vino el mejor³⁰.

Estamos, por supuesto, ante una curiosa *contrahechura* báquica de la vieja canción que en innumerables versiones barrocas solía comenzar así:

Si queréis que os enrame la puerta,
 vida mía de mi corazón,
 si queréis que os enrame la puerta,
 vuestros amores míos son³¹.

Otra canción moderna, aunque con venerables paralelos antiguos, que ha sido objeto de parodias y de *contrahechuras* modernas es la que habitualmente se sigue cantando de este modo:

Ahora que estamos despacio
 vamos a contar mentiras, *trialará*,
 vamos a contar mentiras, *trialará*,
 vamos a contar mentiras.
 Por el mar corren las liebres,
 por el monte las anguilas;
 salí de mi campamento
 con hambre de seis semanas;
 me encontré con un ciruelo,
 le empecé a tirarle piedras,
 y caían avellanas;
 con el ruido de los vidrios
 salió el amo del peral:
 — Hijito, no tires piedras,
 que no es mío el melonar;
 si me rompes un pepino,
 me lo tendrás que pagar;
 si me rompes la cabeza,
 me la tendrás que *apegar*³².

30. Antonio Aragonés Subero, *Danzas, rondas y música popular de Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial, 1973, p. 69.

31. Véase, sobre las fuentes antiguas y los paralelos modernos de esta canción, Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, núm. 1248.

32. Las informantes Mari Luz Antoñana Sanfélix, de 67 años, y Leonor Antoñana, nacida en 1927, fueron entrevistadas por mí en Asarta (Navarra) en agosto de 1995. Toda la canción sigue una secuencia de repeticiones y de estribillos según este esquema: "Ahora que estamos despacio / vamos a contar mentiras, *trialará*, / vamos a contar mentiras, *trialará*, / vamos a contar mentiras..."

Es ésta una de las canciones más difundidas, todavía hoy, en la tradición oral española. Quizá por eso puede llamar la atención su notable antigüedad. Rodrigo Caro, en sus *Días geniales o lúdicos*, de comienzos del siglo XVII, no sólo citaba dos versos de la canción castellana, sino que también los ponía en relación con una cancioncilla latina que debía de ser –según él– muy conocida en tiempos de Tertuliano (siglos II-III):

A estos modos de hablar llama Tertuliano *dicibula*, dichillos, contra los valentinianos: *Satis meminerat Ptolomeus puerilium dicibulorum, in mari poma nasci et in arbore pisces*. Nuestros muchachos a este tono: *por la mar corren las liebres, por la tierra las anguilas*³³.

Pues bien, las *contrahechuras* modernas de la canción son abundantísimas. La siguiente, a la que se han superpuesto referencias y nombres del mundo futbolístico, fue recogida por mí en el pueblo madrileño de Coslada:

Ahora que estamos contentos (*bis*),
vamos a contar mentiras *tralará (bis bis)*;
el Atleti va a la UEFA (*bis*),
y el Barça gana la liga *tralará (bis bis)*;
el Butano presidente (*bis*),
y Clemente en el banquillo *tralará (bis bis)*³⁴.

La siguiente es otra versión paródica de la misma canción:

Ahora que vamos despacio,
ahora que vamos despacio,
vamos a contar mentiras, *tralará*,
vamos a contar mentiras, *tralará*,
vamos a contar mentiras;
Matemática es un rollo,
Matemática es un rollo,
y Lenguaje es un petardo, *tralará*,
en Sociales nos dormimos,
en Sociales nos dormimos,
y en Naturales roncamos, *tralará*,
y en Naturales roncamos, *tralará*,
y en Naturales roncamos.
en Gimnasia nos matamos,
en Gimnasia nos matamos,
y en Reli resucitamos, *tralará*³⁵.

En el repertorio oral moderno parecen haber gozado de gran popularidad las *contrahechuras* paródicas de los himnos militares y patrióticos, seguramente porque la sátira era

33. Caro, *Días geniales o lúdicos*, ed. J. P. Étienne, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1978, II, p. 201.

34. Canción recogida al alumno Marino Cid Rodríguez, de 15 años, en el marco de la investigación sobre literatura oral que realicé en un Instituto de Coslada (Madrid) entre abril y mayo de 1998.

35. Véase José Manuel Pedrosa y Sebastián Moratalla, *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2002, pp. 254-255.

el contrapeso ideal de su solemnidad y pomposidad. Uno de los mejores ejemplos que cabe analizar al respecto es el del célebre *Himno de Riego*. La historia y las sucesivas transformaciones que sufrió este *Himno* son notabilísimas. Originariamente, fue una marcha militar de las tropas que, bajo el mando de Rafael del Riego, obligaron al rey Fernando VII a jurar la Constitución de 1820. Posteriormente, fue adoptado como himno de las tropas liberales de la I guerra carlista, y se fue después convirtiendo –con letras muchas veces modificadas y actualizadas, es decir, *contrahechas*– en himno de varias de las revoluciones del siglo XIX. En 1931 fue proclamado himno oficial de la II República, y como tal estuvo prohibido a partir de 1939. Yo he podido comprobar que, en la comarca navarra de Estella, sigue todavía muy vivo bajo su “forma” de himno carlista, como demuestran estas versiones, dos de ellas de la tradición de Estella y otra de Lizaso:

Por Dios, por la patria y el rey
lucharon nuestros padres;
por Dios, por la patria y el rey
lucharemos nosotros también³⁶.

Por Dios, por la patria y el rey
lucharon nuestros padres,
por Dios, por la patria y el rey
lucharemos nosotros también.

Lucharemos todos juntos,
todos juntos en unión,
defendiendo la bandera
de la santa tradición.

Cueste lo que cueste
se ha de conseguir
que las boinas rojas
puedan entrar en Madrid.

Por Dios, por la patria y el rey
lucharon nuestros padres,
por Dios, por la patria y el rey
lucharemos nosotros también³⁷.

Por Dios, por la patria y el rey,
lucharon nuestros padres;
por Dios, por la patria y el rey,
lucharemos nosotros también.

Lucharemos todos juntos,
todos juntos en unión,

36. La informante fue Francisca Irisarri, de 89 años, entrevistada por mí en Estella en agosto de 1995.

37. La informante fue Carmen Napal, entrevistada por mí en Estella en agosto de 1995.

defendiendo la manera
de la santa tradición.

Cueste lo que cueste,
se ha de conseguir
que venga el rey de España
a las puertas de Madrid.

¡Por Dios, por la patria y el rey³⁸!

Como reacción contra este *Himno* circuló también por toda España una réplica paródica que alcanzó gran difusión. En La Rioja quedó como frase proverbial la de “Por Dios, por la Patria y un buey”, que “es una deformación burlesca del famoso himno carlista que da a entender que de por Dios y por la Patria nada de nada, sino por el interés y la panza”³⁹. Y en Espinareda de Ancares (León) recogí yo otra interesantísima versión paródica, convertida en himno comunista. Como me dijo mi informante,

había un himno fascista que decía:

Por Dios, por la Patria y el Rey
lucharon nuestros padres...

Y se hizo una a viceversa:

Por Dios, por la pata de un buey,
lucharon nuestros padres;
por Dios, por la pata de un buey,
lucharemos nosotros también.

Lucharemos todos juntos,
todos juntos en unión,
defendiendo la bandera
del martillo y de la hoz.

Cueste lo que cueste
se ha de conseguir
el que vuelva a España
el doctor Negrín.

El informante leonés de la versión anterior me advirtió de que la canción original “de derechas” era:

Por Dios, por la Patria y el Rey
pelearon nuestros padres;

38. La informante fue Pruden Razquin, de 65 años, natural de Lizaso (Navarra), entrevistada por mí en Estella en agosto de 1995.

39. Félix Manuel Martínez San Celedonio y María Jesús del Rincón Alonso, *Vocabulario calagurritano. Voces del pueblo*, Calahorra, Obra de Difusión Cultural, 1991, p. 128.

por Dios, por la Patria y el Rey
 pelearemos nosotros también⁴⁰.

También con la música de la *Marcha real española* se han cantado, a lo largo de la historia, letras diferentes. En la España franquista fue de obligado aprendizaje la letra que comenzaba:

Viva España,
 alzad los brazos,
 hijos del pueblo español
 que vuelve a resurgir...

Entre las letras *contrahechas* a este himno las hay de muchas clases. La siguiente, piadosa, fue tradicional en diversos pueblos de la provincia de Salamanca:

La Virgen María
 es nuestra protectora,
 nuestra redentora,
 no hay nada que temer.

Vencer al mundo,
 al demonio y la carne,
 guerra, guerra,
 contra Lucifer⁴¹.

Pero también ha habido *contrahechuras* paródicas del mismo himno. Por ejemplo, la siguiente, que llegó a cantarse, por supuesto que clandestinamente, en toda España:

Franco, Franco,
 tiene el culo blanco
 porque su mujer
 lo lava con Ariel...⁴².

El himno franquista *Cara al sol*, que se vieron también obligados a aprender y a cantar varias generaciones de españoles, y que comenzaba así:

Cara al sol
 con la camisa nueva...

sufrió muchas veces también curiosas y paródicas *contrahechuras*, como muestra la siguiente:

Cara al sol,
 que me pongo moreno
 y el Viti no me va a querer,
 no me importa

40. El informante fue Primitivo Abella (77 años), entrevistado por mí en Espinareda el 16 de julio de 1993.

41. Versión recogida por mí en Alcalá de Henares (Madrid), en abril de 2002, a Pedro Rodríguez González, procedente de Salamanca, nacido en 1956.

42. La informante Marieta, de 25 años, fue entrevistada por mí en Madrid el 14 de mayo de 1995.

que no me quiera el Viti:
me quiere el Cordobés.

El Cordobés me compra caramelos
y me lleva al cine cuando quiero;
arriba, escoba, a barrer,
que me caso con el Cordobés⁴³.

No sólo este tipo de himnos y de marchas españolas han sido objeto de *contrahechuras* paródicas similares. El escritor Lorenzo Silva, en su novela *El nombre de los nuestros* (2001), ambientada en la Guerra de África que enfrentó a españoles y marroquíes a comienzos del siglo XX, dejó constancia de otra de estas marchas militares *contrahechas*:

Como ocurría con el resto de sus hombres, aquella mañana su actitud se resumía en la letra satírica que la tropa había puesto en tiempo inmemorial a la Marcha de Infantes, melodía con la que siempre se recibía a los generales:

Ya viene el pájaro,
ya viene el pájaro,
ya viene el pájaro,
cuándo se irá⁴⁴.

Sumamente interesante resulta descubrir que el gran escritor argentino Adolfo Bioy Casares, en su libro *De jardines ajenos* (1997), en el que consignó dichos, chascarrillos, titulares periodísticos, graffitis, etc. que le habían sorprendido o intrigado a lo largo de su vida, recogió también dos versiones –la paródica y la canónica– de otra canción patriótica:

Los que van a mamarme la guasca
adelanten dos pasos al frente
y a besar la cruz que mi nabo
formará con el del subteniente.

(Es parodia de la zarzuela *El tambor de Granaderos*):

Los que van a besar la bandera
adelanten dos pasos al frente.
Y a besar la cruz que mi espada
formará con la del subteniente⁴⁵.

Fuera de las fronteras españolas han sido también muy comunes este tipo de versiones paródicas de himnos, marchas y músicas de ese tipo. Un informante venezolano me comunicó en cierta ocasión una versión canónica y una *contrahecha* y paródica del himno nacional de su país. La versión canónica era la siguiente:

43. La informante fue María José Prada, nacida en 1962, y entrevistada por mí en Madrid en 1995.

44. Lorenzo Silva, *El nombre de los nuestros*, Barcelona, Destino, reed. 2002, p. 282.

45. Adolfo Bioy Casares, *De jardines ajenos. Libro abierto*, ed. D. Martino, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 219.

Gloria al bravo pueblo
 que el yugo lanzó,
 la ley respetando,
 la virtud y honor;
 abajo cadenas,
 abajo cadenas,
 gritaba el señor,
 gritaba el señor;
 el pobre en su choza
 libertad pidió
 a este santo hombre
 tembló de pavor.
 El vil egoísmo
 que otra vez triunfó
 que otra vez triunfó...

Y la versión *contrahecha*, que –según me explicó– inventó el propio informante, junto con su amigo Armando, cuando tenía siete años, era la siguiente:

Gloria al bravo perro
 que ayer me mordió
 en el brazo izquierdo
 y se me infectó.
 Amarren al perro,
 amarren al perro,
 que ayer me mordió,
 que ayer me mordió
 en el glúteo izquierdo
 y se me infectó.
 Violemos al perro,
 porque ayer me mordió
 en el brazo y en el glúteo
 y se me infectó⁴⁶.

Las *contrahechuras* de tipo político no han alcanzado sólo a los himnos patrióticos, sino a muchos otros tipos de canciones. El himno del club de fútbol Atlético de Bilbao, no es otra cosa que una *contrahechura* de un célebre cuplé de comienzos del siglo XX: “El famoso ¡*Alirón!* se volvió en seguida el himno del Athletic de Bilbao, con una ligera modificación del estribillo original”⁴⁷.

La crítica y la sátira política han encontrado siempre un cauce de expresión privilegiado en las canciones *contrahechas*. Desde hace décadas vienen cantándose, en Aragón, canciones de crítica contra los trasvases de las aguas del río Ebro a otras regiones. Tomando como base la célebre jota aragonesa

46. El informante César Yagüe Gallardo, natural de Ciudad Bolívar (Venezuela), de 13 años, fue entrevistado por mí el 9 de abril de 1998.

47. Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 173 y 243 (en esta última página puede leerse la letra del cuplé original).

La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser francesa,
que quiere ser capitana
de la tropa aragonesa,

los opositores al trasvase cantaron rimas como la siguiente:

La Virgen del Pilar dice
que del trasvase ni hablar,
que no piensen en fábricas,
que lo primero es regar⁴⁸.

La misma canción fue objeto de otra *contrahechura* paródica publicada en un chiste gráfico (que representaba la figura de dos mujeres viejas) del gran humorista Forges en 1995:

La Virgen del Pilar di-iiiiceee...
que no quiere ser Chiraaac...
pero tampoco Gonzá-alez...
y mucho menos, Azna-aar...⁴⁹

La celeberrima canción *Clavelitos*, tan popularizada en boca de los tunos, que comienza

Clavelito, clavelito,
clavelito de mi corazón...,

sirvió de base para una canción de protesta que cantaron en Madrid los estudiantes opuestos a una nueva ley educativa en 1995:

Por el *hall* de la facultad, los estudiantes cantaban al son de *Clavelitos*: "Ministerio, ¡qué borregos! Ay qué ciegos nos queréis dejar, sin latín y sin griego, sin historia y sin filosofar"⁵⁰.

En el mismo año, los ciudadanos que participaron en la campaña para que las instituciones dedicaran el 0,7% de sus presupuestos a proyectos de cooperación con el Tercer Mundo, hicieron sonar en las calles más canciones *contrahechas*:

Al grito de "Más galletas y menos metralletas" y "¿Dónde está el 0,7, *matarile, rile, rile...*?", unas 300 personas desfilaron, en la gélida mañana invernal, desde la estación de Atocha hasta la plaza de Neptuno⁵¹.

También en 1995, los ciudadanos opuestos a la construcción de una planta incineradora en Valdemingomez, en la provincia de Madrid, protestaron cantando villancicos navideños *contrahechos*:

48. Jeanine Fribourg, "La literatura oral, ¿imagen de la sociedad?", *Temas de Antropología Aragonesa* 3, 1987, pp. 101-116, p. 108.

49. Véase el chiste de Forges en *El País* del jueves 12 de octubre de 1995, p. 12.

50. Cruz Blanco, "Pensadores, profesores y alumnos defienden la filosofía con un encierro en la Complutense: la asignatura ha quedado arrinconada en el bachillerato con la LOGSE", *El País* 21 de enero de 1995, p. 20.

51. "Siete sillan en el centro de Madrid recordarán el 0,7% al Gobierno", *El País*, lunes 27 de noviembre de 1995.

Los miembros de la Plataforma Anti-Incineradora se reunieron ayer por la mañana en Sol, ante el monumento al oso y el madroño, para cantar villancicos alusivos al “regalo navideño” que el alcalde, decían, les ha hecho al poner en funcionamiento la incineradora de Valdemingómez:

Dicen que Valdemingómez
suelta pestes y dioxinas;
son Manzano y Gallardón
quemándonos en sus cocinas,

señalaba una de las estrofas que cantaron al ritmo de la música de *Ande, ande, ande, la marimонера*, acompañados de panderetas⁵².

Al año siguiente, en 1996, se produjo un serio conflicto diplomático entre España y la Cuba de Fidel Castro, que se negó a dar el *plácet* al nuevo embajador español nombrado por el Gobierno de José María Aznar. En el chiste gráfico que publicó en *El País* el humorista Forges, aparecía José María Aznar vestido de cantor de habaneras en el escenario de un teatro sobre el que colgaba el cartel de “Concurso de habaneras diplomáticas”. Las estrofas que cantaba la caricatura de Aznar eran:

Cuando...
ese tal Canosa se aparecióóó...
en meee...
en menudo lío que me metióóó.

Si a tu ventana llegaaa
un arribistaaa...
que no te venda el burro
de “anticastrista”...

Ay, el plácet, que sí...
ay, Fidel, dáselo...
... y yo largaré cantida-ad
contra la Helm-Burtóóóón⁵³.

Estos versos parodian, evidentemente, la célebre habanera *La Paloma* que compuso el músico alavés Sebastián Iradier hacia 1860⁵⁴. Sus versiones, traducciones y *contrahechuras* han sido tan abundantes desde el mismo momento de su primera ejecución que, en el año 1998, la casa discográfica alemana Trikont sacó al mercado una colección de discos que recogía interpretaciones de Pérez Prado, Dean Martin, Bing Crosby, Carla Bley y muchísimos otros músicos y cantantes. Entre las innumerables *contrahechuras* populares que también se han hecho de la canción puede ser interesante conocer las siguientes:

Si a tu puerta llegara
el *amol* algún día,

52. “Villancicos en Sol contra la incineradora”, *El País* domingo 17 de diciembre de 1995, *El País Madrid* p. 1.

53. Véase el chiste de Forges en *El País* del miércoles 27 de noviembre de 1996, p. 12.

54. Sobre esta canción y la obra de su autor, véase Celsa Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 311-326.

Lagarterana,
no le escuches, mocita,
si no te conviene,
que el *amol* es viajero
y anda por el mundo
y no se detiene⁵⁵.

Si en tus puertas se para
un perro flaco,
trátalo con cariño,
que es tu retrato⁵⁶.

Si a tu ventana llega
un diplodocus,
trátalo con cariño,
que quedan pocus⁵⁷.

En el año 1997, la muy rigurosa poda por parte de los jardineros municipales de los árboles de Madrid fue objeto también de abundantes sátiras y protestas. El humorista Forges, a partir de la célebre canción de revista

Por la calle de Alcalá,
con la falda *almidoná*
y los nardos *apoyaos*
en la cadera...

creó otro chiste gráfico que representaba a funcionarios municipales motorizados, con aspecto muy agresivo y armados de grandes motosierras, que cantaban:

Por la calle de Alcalá,
la brigada de podar
enarbola *ilusioná*
la motosierra...⁵⁸.

La célebre canción *La bamba*, cuyo íncipit más habitual suele ser

Para bailar la bamba
se necesita
una poca de gracia
y otra cosita...

ha conocido también innumerables *contrahechuras*. Conozcamos la siguiente, recogida de la tradición oral de la provincia de Granada:

55. Ángel J. Gonzalo Tobajas, "Cantos tradicionales de Huélagá y Moraleja (Cáceres)", *Revista de Folklore* 218, 1999, pp. 64-70, p. 68.

56. Ernesto Morales, *Antología gaucha*, Buenos Aires, Librería "El Ateneo", 1930, p. 281.

57. El informante Gerardo Fernández San Emeterio, de 30 años, nacido en Madrid, fue entrevistado por mí en Madrid en 1995.

58. Véase el chiste de Forges en *El País Madrid* del viernes 17 de enero de 1997, p. 4.

Para bailar manchega,
se necesita, se necesita, se necesita
una buena guitarra
y unas postizas.

Para bailar manchega,
vestido corto, vestido corto, vestido corto,
ya que el vestido largo
se rompe pronto⁵⁹.

Las *contrahechuras* de esta popularísima canción alcanzan a todo el mundo hispánico. Conozcamos la siguiente versión mexicana:

Para pasar el año
se necesita
hacerle la barba
a la señorita.

Y arriba y arriba,
ya viene el año,
y de año pasaré⁶⁰.

He aquí otra interesantísima *contrahechura* dominicana de la misma canción:

Para comer gallina
se necesita
tener la puerta abierta
de la cocina.

Para subir al cielo
se necesita
un pantalón de seda
bombo y levita.

Para subir al cielo
se necesitan
una escalera grandas
y dos chiquitas⁶¹.

Muy abundantes han sido también las *contrahechuras* de canciones como la célebre *Valencia*, enormemente popular en la España de hace unas décadas. En 1989 recogí yo una canción narrativa—ambientada una vez más en la época y en el marco de la Guerra de África—, de labios de una anciana que la había cantado de joven cuando era costurera en su pueblo

59. M. L. Escribano Pueo, T. Fuentes Vázquez, F. Morente Muñoz, A. Romero López, *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, Universidad, 1994, núm. 653.

60. Margit Frenk y otros, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México, El Colegio de México, 1975-1985, IV, núm. 9839.

61. Edna Garrido de Boggs, *Folklore infantil de Santo Domingo*, Santo Domingo, Editora de Santo Domingo, reed. 1980, núm. 79.

natal de Castro del Río (Córdoba), y que tenía ciertas partes –por ejemplo, las que dicen “España, siempre la defenderé / como valiente y buen soldado...” y “No te asustes, soldadito, / yo también soy española...”– que se cantaban al son de la pegadiza canción:

A un soldado valiente español
 lo cogió un moro prisionero,
 se lo lleva a su Cábila
 y amarrado allí lo tienen preso.
 Otro día le dice *ar sordado*:
 -Tú de hambre vas a perecer;
 si no tiras contra España,
 en mi Cábila te mataré.
 -España, siempre la defenderé
 como valiente y buen soldado
 no quiero, aunque me cueste la vida,
 que fallezcan mis hermanos.
 El maldito cabecilla
 le decía sin compasión:
 — *Meterlo* dentro de aquel
 que no tendrá salvación.
 Cuando el soldado se da cuenta
 de la suerte que a él le cobija,
 se ha fijado en el momento
 que una mano la puerta abría.
 Se ha presentado una joven,
 una joven vestida de mora:
 — No te asustes, soldadito,
 yo también soy española.
 El día que caíste prisionero
 decidimos yo y mi padre
 que tienes
 la misma fisonomía
 de un retrato de mi madre.
 El prisionero se anima
 y le enseña otro retrato,
 se abraza,
 el cabecilla los ve
 y no puede separarlos.
 Cuando la joven se retira
 se arrodilla delante su padre:
 — Padre, ponga *usté atención*
 las palabras que voy a explicarle.
 El que tú querías fusilar,
 por los dos ha sido declarado,
 por un retrato que tiene
 resulta somos hermanos.
 El cabecilla lloraba
 y no paraba de pensar
 y no paraba de pensar

que un hijo
 que es la prenda más querida
 lo quería fusilar.
 Y les dio cuatrocientas pesetas
 y a los dos los puso en libertad:
 — Adios, hijitos del alma,
 cuando *sos* volveré yo a ver más.
 El soldado le escribe a su madre
 diciéndole el día que llegaba:
 — Una mora me ha salvado,
 madre, verá usted qué guapa.
 Desembarcaron *nel* muelle,
 la madre los abrazó:
 — Dios te guarde, linda mora,
 yo *sos* casaré a los dos.
 El soldado, muy contento,
 a su madre le decía:
 — Es hija de sus entrañas
 y también hermana mía⁶².

José María Iribarren recogió en Navarra una “copla que oí cantar en Isaba, con música de fado portugués”:

Cuánto postín, cuánto postín,
 cuánta pamplina,
 los almadieros
 con gabardina⁶³.

El propio Iribarren documentó así el modo en que otra cancioncilla popular llegó a atomizarse en muy diversos *contrafacta*:

En una corrida de toros sanferminera, hace años, ante una lidia extraordinaria de Santiago Martín *El Viti*, los mozos de las peñas le aclamaron cantando: “El Viti, el Viti, el Viti es cojonudo; / como el Viti ni hay ninguno”. La melodía, sencilla, pegadiza y repetida machaconamente, se componía de las siguientes frases musicales: “Do la fa, do la fa, do la la sol la si sol; / do do re do, si la sol fa”. La letrilla tuvo éxito e hizo época. Se aplicó para premiar a los toreros triunfadores por su valor y su arte. Valía más que los trofeos reglamentarios; era más que una gran ovación, más que pedir las orejas y el rabo. En una corrida de los sanfermines de 1979, a falta de buenos toreros, los mozos le cantaron la tonadilla a un toro llamado *Revoltozo*, que se ganó el favor de las peñas por su bravura y su fortaleza en varas, yendo cinco veces al caballo y derribando en dos ocasiones: “El toro, el toro, el toro es cojonudo; / como el toro no hay ninguno”. La cancioncilla ha pasado a otros campos o espectáculos, fuera del taurino y fuera de Navarra; se ha entonado, por ejemplo, para jalear a un futbolista, ídolo de la afición, después de una jugada genial o de un gol decisivo⁶⁴.

62. La informante María Luisa Elías Urbano, nacida en Castro del Río (Córdoba) en 1907, fue entrevistada por mí en Veguellina de Órbigo (León), el 14 de julio de 1989.

63. José María Iribarren, *Vocabulario navarro*, 2ª ed. preparada y ampliada por Ricardo Ollaquindia, Pamplona, Comunidad Foral, 1984, p. 427, s.v. *postín*.

64. Iribarren, *Vocabulario navarro* p. 145, s.v. *cojonudo*.

Muchas más canciones de este tipo podríamos traer a colación si las limitaciones de espacio no nos lo impidiesen, porque la musa popular se muestra inagotable y entusiasta a la hora de crear y de recrear este tipo de composiciones. La última que vamos a reproducir es una muestra más del variadísimo espectro y de la ductilidad que puede acompañar a la generación y transmisión de *contrafacta*. Porque, esta vez, se trata de un ejemplo de canción de la más pura raigambre popular que ha sido *contrahecha* por un escritor culto. En efecto, basándose en la célebre cancioncilla infantil que comienza

Arroz con leche,
me quiero casar...

el poeta peruano Lorenzo Helguero (nacido en 1969) ha sido capaz de construir –dentro de un poemario cuyo título *El amor en los tiempos del cole* es un eco intertextual del de una célebre novela de Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*– este hermoso poema tradicional y original al mismo tiempo, antiguo y moderno, oral y escrito:

Arroz con leche

Me quiero casar con una señorita de Portugal, de la China o de la Conchinchina, que tenga una sonrisa de croissant y labios decorados con almíbar. De preferencia que sepa hacer lasagnas y volatines, y pueda saltar sin reparos a mis sábanas de papel cometa. Es importante que también sepa coserme a sus abrazos de lúcuma y bordar palabras y recetas de amor.

Me quiero casar (hoy mismo si es posible) con una señorita nacida de mis más dulces sueños, hija predilecta del algodón de azúcar, dueña angelical de las harinas, hada madrina del silencio y los manás. Una bella señorita para devorar con los ojos y las manos⁶⁵.

Con este retorno al campo de las confluencias e interferencias entre lo oral y lo escrito que ya habíamos explorado al principio de este artículo –cuando analizamos el modo en que Aristófanes, Shakespeare, Beaumarchais o Carroll habían *contrahecho* versos patrimoniales bien conocidos por sus auditorios y por sus públicos– queda puesto el colofón de este trabajo. Muchos más ejemplos podrían haberse aducido –y podrán aducirse en trabajos posteriores– de este modo de *contrahacer* versos viejos para construir versos nuevos, de reciclar la cultura heredada para edificar cultura contemporánea. Su lección ha quedado, de cualquier modo, suficientemente puesta de relieve: el ser humano es incapaz, incluso en los momentos en que se consagra a hacer algo aparentemente tan personal y tan subjetivo como es la creación poética, de evadirse del *marco intertextual* que para él supone el patrimonio poético del pasado. De este modo, la creación poética, y especialmente el tipo de creación poética –los *contrafacta*– que hemos analizado en este artículo, se revela como una especie de pacto entre tradición e innovación, entre herencia y modernidad, en el que nunca deja de estar presente y viva la energía eterna de la palabra.

65. Lorenzo Helguero, *El amor en los tiempos del cole*, Lima, Editorial Colmillito Blanco, 2000, p. 17.